

مجلة الكترونية تهتم
بأدبيات الخط العربي

المختار

Digest

العدد الثامن عشر 2014

لوحته وخطها رجب سال الكباسي

محتويات العدد

2014

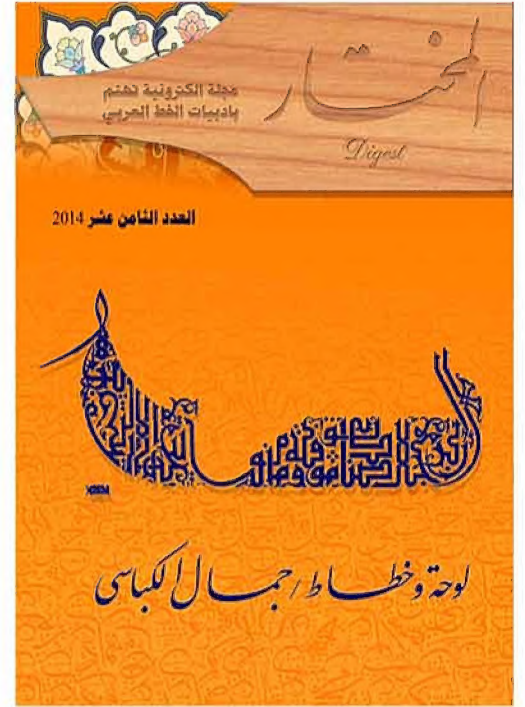
- ٣ _____ التعبيرية في نتائج الخطاط رمضان بهية
- ٦ _____ منطلقات المنهج الفني والجمالي الاسلامي
- ١٢ _____ لوحة وخطاط جمال الكباسي
- ١٦ _____ لمحة تاريخية عن نشأة وتطور الخط العربي
- ٢١ _____ فن الزخرفة في الحضارة الاسلامية
- ٢٤ _____ تعريف كتاب
- ٢٧ _____ اشارات في الخط العربي



سلام الله عليكم

المختار Digest

يتجدد لقاءنا معكم قراءنا الاعزاء .. وستجدون في هذا العدد بحوث ودراسات شيقة في الخط العربي والزخرفة , وكذلك الموضوع الاساس للمجلة وهو تحليل لوحة خطية , وستكون اللوحة لهذا العدد للخطاط المبدع جمال الكباسي .. ومواضيع اخر شيقة .. نتمنى لكم قراءة ممتعة ومفيدة
ثائر شاكر الاطرقجي - رئيس التحرير
thaershaker@gmail.com



للاتصال بنا

للتعليق على محتوى المقالات
و تقديم اقتراحات خاصة بالمجلة في
اعدادها القادمة، و للراغبين في
الإعلان، يمكنكم مراسلتنا على أحد
العناوين التالية:
callibaghdad@gmail
thaershaker@gmail.com
الرجاء كتابة الاسم و الدولة المرسل
منها الايميل بوضوح في
مراسلاتكم
حقوق النشر محفوظة
يسمح باستعمال ما يرد في مجلة
المختار بشرط الإشارة الى مصدره
فيها



التعبيرية في نتائج الخطاط روضان بهية

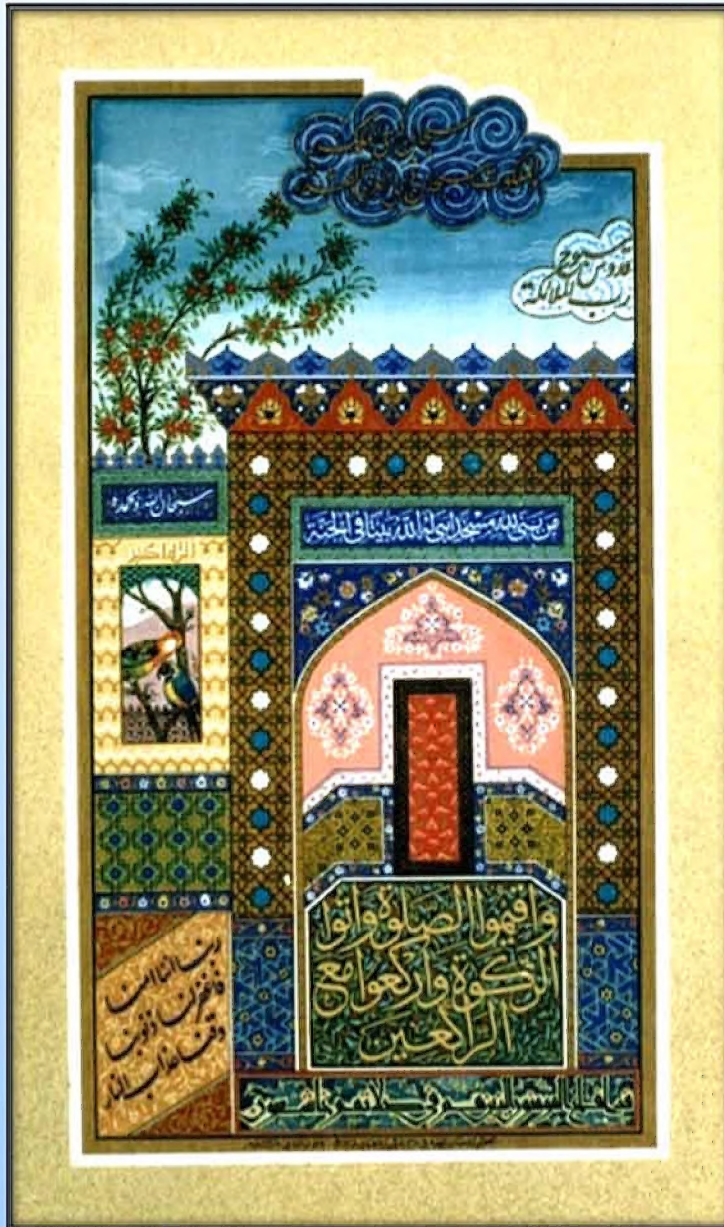
(لوحة واجهة مسجد)

محمد راضي غضب
باحث في الخط العربي

سنة الانجاز 1422 هـ / 2001 م .

لوحة خطية ذات بنية تعبيرية عمارية، استُخدمت فيها خطوط الثلث والتعليق والقيرواني والكوفي، تدعو النصوص في مضامينها بخصوص الصلاة والدعاء والجنة والحمد والغفران والملائكة، توزعت الخطوط باتجاهات

عديدة، وكذلك نُفذت فيها زخارف حيوانية ونباتية وهندسية ذات تصميم أشرطة زخرفية متنوعة تتخللها أغصان أشجار وورود، واستخدمت الألوان بشكل متنوع، في حين تمثل الشكل واجهة مسجد. ووظف الخطاط عدة نصوص خطية، منها نصين في أعلى التكوين الخطي في الغيوم من خلال الدعاء المأثور (سبحان ذي الملك والملوك سبحان ذي العزة والقدرة) (*)، ومن خلال الدعاء الآخر (قدوس سبح رب الملائكة) (*)، وكان الغرض من كتابة الآيات داخل الغيوم، لدلالة وجود الملائكة في السماء عند الله (عز وجل)، حيث كتبت بخط التعليق بالصبغة الذهبية، وذلك لذكر هذه الصبغة في القرآن الكريم، ولما لها من ارتباط بالعقيدة الإسلامية، وتتخلل الغيوم شكل حلزون المستخدم في الزخارف النباتية باللون الأزرق الفاتح على أرضية بالقيمة البيضاء، لما لهذه القيمة من صفاء ونقاء وطهارة ودلالة روحية، والأخرى شكل حلزوني باللون الأزرق الفاتح على أرضية زرقاء، ونص على شكل مستطيل في أعلى مدخل المسجد بالقيمة البيضاء، والأرضية زرقاء بخط الثلث توحى إلى صورة الجنة في النص القرآني، ونص جانبي مستطيل مجاور المدخل في الجانب الأيسر بنفس الألوان، وبخط التعليق على أرضية بزخرفة نباتية وبالصبغة الذهبية، ووضع



لفظ (الله أكبر) أسفل النص في الجانب الأيسر بالخط الكوفي وباللون البني، وتنفيذ نص مستطيل الشكل أسفل المدخل الممثل بالآية الكريمة (وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّائِعِينَ) (***) بخط الثلث، وباللون الأصفر على أرضية مزخرفة بوريقات زخرفية كاسية، إذ كتبت في الأسفل لإعتبارات الصلاة، والركوع للمصلين عند المدخل، ونص أسفل التكوين العام بالخط الكوفي القيرواني الممثل بالآية الكريمة (قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ) (***) بالقيمة السوداء على أرضية زرقاء مزخرفة، حيث نفذت بحجم الواجهة للمدخل لإعتبارات إفلاح المؤمنين الخاشعين، ونص أسفل الجانب الأيسر للمدخل بخط التعليق الممثل بالآية الكريمة (رَبَّنَا إِنَّا أَمْنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ) (****) بشكل جانبي بالقيمة السوداء لدلالة الذنوب العظام، على أرضية بزخرفة غصنيه وذات لون بني، وذلك لكوننا أمنا وجننا للغفران وليقينا سبحانه من العذاب، وكان الشكل عماري واستخدم الألوان المستوحاة من الفن الإسلامي، واستخدم الاتجاه في الخط والأشرطة الزخرفية، واتجاه المحراب المكون من مركزين، وجاءت المواضيع بخصوص الصلاة والجنة والخشوع والغفران والملائكة، والتنظيم المكاني تنظيم هندسي في توزيع التكوين الخطي إذ تمثل بشكل غير متناظر، واستخدمت المغيرة من حيث التصميم الشكلي، إذ لم يتم إتمام الشكل المستطيل كما هو مألوف، بل وظف بفعل وضع التصميم مفتوح لإتصال ومناجاة المؤمنين لله (ﷻ) للاستجابة لهم. واستخدمت تراكيب خطية خفيفة سطرية في مواقع عديدة من التصميم الكلي، فنجدها في أعلاه داخل الغيوم وذكر الملائكة والعزة، وتركيب خطي خفيف آخر في أعلى مدخل المسجد، وفي جانبه الأيسر تركيب خطي خفيف، وفي أسفل واجهة المسجد تكوين خطي لإعتبارات ركوع المصلين وظفت معه زخارف كاسية كثيرة للاحتشاد للصلاة. واستخدمت زخارف نباتية وهندسية متنوعة في مدخل المسجد، وذلك لأعتبارات التوظيف الزخرفي في الفن الإسلامي، والمستخدمة في المساجد والجوامع والأبنية في الحضارات القديمة، وللمحافظة على هذا الإرث، حيث وظفها الفنان المسلم باستخدام الزخارف بعد تحويلها لتعطي دلالة جمالية متأصلة في الفن الإسلامي، رافقت الفن على مختلف العصور، ونفذت زخارف هندسية في جانبي الواجهة باللون الأزرق تتخللها ورود، وفي الأعلى والأسفل من الزخرفة الهندسية شريط زخرفة زهرية منسجم بنفس الألوان للزخرفة الهندسية، وزخارف زهرية بشكل مثلث أعلى جانبي المدخل،

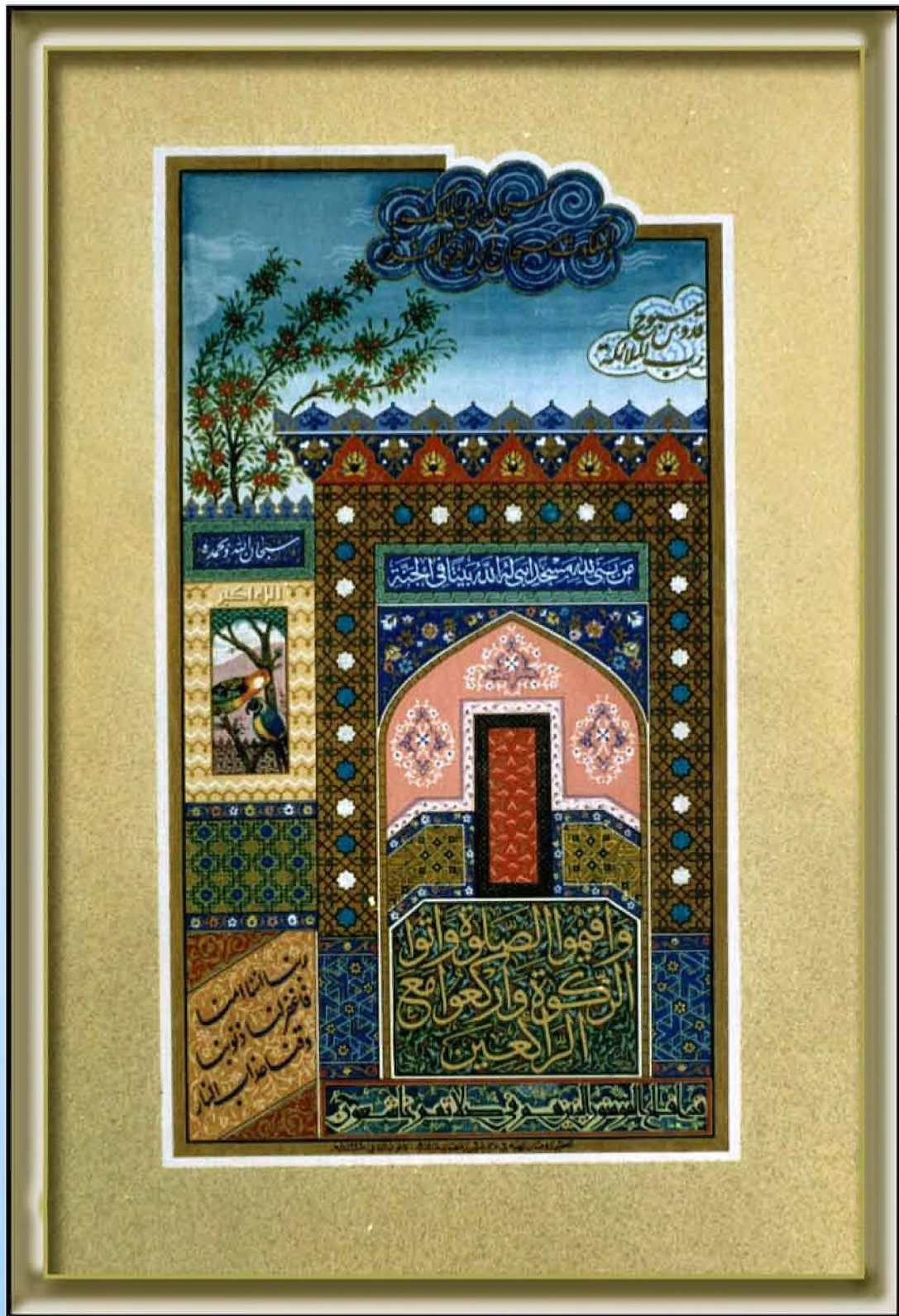
ووظف شريط زخرفة هندسية مكونة إطار للمدخل، مكون من خلال تقاطعاته هيئة نجمة ثمانية بالقيمة البيضاء واللون الأزرق والشريط الزخرفي باللون الجوزي، وفي الجانب الأيسر من الواجهة زخرفة نباتية مكونة في شريط أسفل الشباك، في حين احتوى الشباك على شكل الأشجار وثمارها والطيور، وألوانها المبهجة لدلالة الجنة والآخرة والجمال الرباني، للمتقين والمصلين والمستغفرين لله تعالى، وفي الجانب الأيسر للواجهة وجود الشكل المتموج الذي تتخلله ورود نباتية، وفي باطن المدخل من الأعلى زخرفة كاسية وزهرية متعانقة على أرضية وردي، على شكل ثلاث وحدات زخرفية لدلالة الجمال الإلهي المحيط بكافة جوانب المدخل، وأعلى المدخل في جانبه زخرفة نباتية على أرضية زرقاء لإعتبارات السماء واعتبار الورود (النجوم) اللامعة في أعلى المدخل، واستخدمت الزخارف الهندسية بلون الخشب في الباب، ويحيطه شريط زخرفة نباتية، وأسفله شريط زخرفة هندسية على جانبي البوابة، واتسمت الزخارف النباتية والهندسية بالانسجام والتباين فيما بينها، وبين التكوين الخطي العام مشكلة من عدة تقاطعات أشكال زخرفية متنوعة، وأعلى الواجهة زخرفة زهرية وكاسية متصلة ومتعاقبة باللون، مكونة في الأعلى شرفات مسننة والموجودة في الهيئة المعمارية والمتوارثة عبر التاريخ، بالألوان الأحمر والأزرق والصبغة الذهبية، وجانبها الشجرة وفيها الورود الحمراء والأوراق الخضراء، لدلالة ثمار الجنة وخيراتها للعباد المتقين والخاشعين والمقيمين الصلاة، وظهور حركتها الاتجاهية أعلى بناء الواجهة لإظهار الواقعية، وتم تأطير التكوين الخطي بالقيمة السوداء والبيضاء والصبغة الذهبية ويحيطه اللون التبرني.

(*) أدعية مأثورة .

(**) سورة البقرة، الآية (43) .

(***) سورة المؤمنون، الآيتين (1 ، 2) .

(****) سورة آل عمران، الآية (16) .



لمحة تاريخية عن نشأة وتطور الخط العربي

د. دراس شهرزاد

الفن الإسلامي هو فن حضارة كاملة، ظهر نتيجة تلاحم بين مجموعة من التقاليد لبلدان مختلفة من عربية وتركية وفارسية، والظروف التاريخية كالفترحات الإسلامية هي التي ساهمت في نشره من شرقه وغربه.

فالفن الإسلامي يدمج في طياته العديد من مختلف التقاليد لبلدان العالم الإسلامي، حتى أصبحت تعرف بفن واحد انتشر مع مرور الزمن في كل أنحاء العالم الإسلامي، والذي يميزه هو خاصيته الواحدة التي لا تخضع لا زمن أو لعرق معين.

وجدانيًا روحياً، حاول الإنسان المسلم تجسيمة في الواقع، فأنتج آثاراً يشهد بها تاريخ الإنسانية إلى اليوم.

والفن الإسلامي، هو فن متجانس، يحيط ببلاد واسعة رغم اختلافها في مزاياها، وهذا التجانس ناتج عن توافق لعدة عوامل واتحادها في هذه البلاد وهي: وحدة الدين بمعنى الدين واحد -الدين الإسلامي-، وأيضاً أسلوب الحكم فيها واحد، إضافة وهذا الأهم -وهو رجل واحد يقف على سدة الحكم، إضافة إلى الحياة متشابهة إلى حد ما.

يتميز الفن الإسلامي بالتوحيد والتنوع، فهو لا يخرج عن القواعد الإسلامية، فالحرية الفكرية كانت موجودة تحت ظلال الإسلام، ويرى في هذا «ديماند» أن من أهم مصادر الفن الإسلامي، بعد انتقال الخلافة من المدينة إلى خارج شبه الجزيرة العربية في دمشق ثم بغداد؛ كان الفن البيزنطي والفن الساساني، وكانت الفنون القبطية المصرية والمسيحية السورية مصدرًا للعديد من الموضوعات الزخرفية التي وجدت في آثار العصر الإسلامية الأول.

الفن الإسلامي هو شكل من أشكال الفكر والثقافة الإسلامية التي تستند إلى أصول عقائدية ودينية ثابتة، والتي ترجع إلى مبدأ واحد هو توحيد الله سبحانه وتعالى، وكل شكل ثقافي يخالف أو يعارض هذا المبدأ يخرج عن دائرة الإسلام، فالمضمون الإسلامي متوفر في الفن الإسلامي، فلا يمكن أن يطرح عمل فني إلا بمضامين إسلامية سواء كان في العمارة أو الخط، أو المنمنمات أو الرواية، أو الشعر، وغايته نشر الفضائل والأخلاق والسلوكيات الإسلامية، وبالتالي يبقى المعيار الأساسي لقياس وإدراك مدى إسلامية الشكل الفني هو توافقه مع قيم الإسلام.

إن أهم سمات الفن الإسلامي هي الفلسفة التي يقوم عليها المتمثلة في المبدأ الأول والأساسي وهو الاعتقاد، فتكوين الفنان المسلم قائم على إيمانه بالله وبقوته وعظمته ورحمته، فانه عنده هو مركز الكون، وكل شيء يبدأ منه ليعود إليه؛ فالإنسان المسلم يؤمن بأن الحياة بسيطة وليست فارغة من الجمال.

فالفن ظاهرة ثقافية مبدعة وحيوية خلّاقة، بحيث أصبح مطلباً إنسانياً، وعليه اهتم المسلمون أيضاً به باعتباره تأملاً شعورياً

الفنان المسلم خلق مفردات جمالية متميزة بالتجريد المطلق.

لأن في الإسلام وضع النقطة هو الذي كان البداية، أما الأشكال اللانهائية التي يبتكرها الفنان المسلم عنها تعابير عقلية ناتجة عن تأمل جمالي كتعبير عن الوجود وحقيقة الخلق أو الأصل وجوده باعتباره المركز، فنلاحظ ملاحظة هامة وهي تطابق الفكر مع الإيمان مع الوجدان في ذات الفنان المسلم.

قام الفنان المسلم بوضع تعبيرات مجردة غايتها التنزيه وعدم التشبيه، فجاءت أعماله مُتَّسمة بالوحدة والتجريد «فالتوحيد حقيقة، وشهادة أن لا إله إلا الله كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام، والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وقلبه وعقله، بل هو أكبر الحقائق وأشملها وأعظمها على الإطلاق، ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجردة منزّهة عن كل تصور، ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس أو حتى بشكل فني إبداعي {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ} حقيقة جازمة ومنتهية.

فالتجريد هو مبدأ فلسفي جمالي، كرسم النقطة والخط والدائرة والمربع والمثلث والمثلث... الاعتماد على النظام الهندسي الرياضي واستخدامها كوسائل مباشرة للتعبير عن غير المرئي، وهو المطلق، واستخدام مفردات جمالية مجردة ما هو إلا تعبير عن الكل المطلق أو الجوهر.

فالفنان المسلم عبّر بأشكاله عن نسق كوني متكامل كتعبير عن المطلق من جهة، والمحدود من جهة أخرى، والعلاقة التي يحددها التوحيد بينهما.

فإبداعه للنسق الجمالي المتكامل كان بالأشكال التي «انطلقت تعطي كل السطوح لتعبر عن «الصور الذهنية المطلقة» تعبيراً جمالياً

لم تعرف الجزيرة العربية التصوير أو النحت أو غيرها من الفنون التي كانت منتشرة في اليونان أو مصر، «ولم يهتم العرب بالفنون التشكيلية إلا بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك في عهد خلفاء بني أمية الذين تقلدوا الحكم عند انتقال الخلافة إلى دمشق».

«وكذلك عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبَنّوا الفنون الرفيعة في هذه البلاد، وتشير المراجع التاريخية إلى خلفاء الدولة الأموية الذين تولّوا الحكم من سنة 661م إلى 749م جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصانع من شتى البلاد لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد».

لم يكن للفن عند الحكام العرب والمسلمين سواء عند الأمويين أو العباسيين أو الحكام في فارس وملوكها الدور نفسه الذي تميّز به في أوروبا «ففنانو العصور الوسطى المسيحية في أوروبا، قد لقوا أحياناً تشجيعاً من الكنيسة نظراً لاستخدام الكنيسة الفن كوسيلة لجذب البسطاء والعامّة، فقد كان الأساقفة يرون أن الصورة هي وسيلة التخاطب مع من يجهلون القراءة والكتابة من الجمهور». فزخرفة المساجد ترجع إلى عوامل سياسية لغاية استهواء الرغبة السياسية لحكام العرب والمسلمين.

هل يمكن القول بوجود إبداع وذوق فني كتجربة جمالية في الفن الإسلامي؟ ثم ما منطلقات الفن الإسلامي؟ وما المميز الخاصة بفلسفته الجمالية؟

قدّم الإسلام حلولاً جمالية، مختلفة عن الأفكار الجمالية والفنية التي سادت الحضارات الأخرى القديمة أو المعاصرة لظهور الدولة الإسلامية، وهذا ما يمكن أن نعرّف به كتغيير جوهري ومن الأساس لفلسفة الجمال الإسلامي، فحاول

فإننا نصف الفن الإسلامي «بالفن التوحيدي»، تكون أكثر صواباً كمصطلح أغنى وأشمل».

فالتعبير الجمالي لمضمون فكرة المطلق كصفة جوهرية للخالق، والتي هي غير قابلة للتشبيه أو التمثيل، براعة الفنان المسلم عندما حوّل المضمون إلى تعابير جمالية رمزية وفكرية، بمستوى راقٍ جداً في التجريد الفكري غير مباشر.

إن الفن الإسلامي هو تعبير موضوعي، ولم يكن يتميز بالذاتية، فهو تجسيد جمالي لمفهوم المطلق الروحي، فهو تعبير فني للإله ومنه هو إبداع لمنهج جمالي إسلامي لم يسبق له وجود، فالمنهج الجمالي الإسلامي هو منهج وثيق الصلة بالإسلام كدين والتوحيد كركن من أركان الإسلام، «ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معنى المطلق واللانهاية والأبدي والسرمد الذي ليس كمثله شيء كمضمون فكري على أعلى مستوى من التجريد والتعبير الجمالي المركب له»، ويمكن القول: إن «المنهج الجمالي الإسلامي هو منهج رمزي مستوحى من الرقي الرمزي الإبداعي للمفهوم المطلق، وكان الإبداعات الفنية الناتجة عنه هي بمثابة رموز مرئية أو رموز بصرية غير مباشرة تستبطن بداخلها مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة».

«وما الفن إذن إلا درجة من درجات الصعود نحو المطلق غير أنه قد يكون المرحلة الأوفر ثبوتاً والوسيلة الأشد صلابة التي وقع عليها الإنسان لتجسيد المثالي من خلال الواقعي والإلهي من خلال الإنساني».

التوحيد هو الأساس النظري والفكري لحضارة الإسلام، والفن الإسلامي هو أحد مظاهر الحضارة الإسلامية الذي يتميز بالوحدة والتنوع «وكانت هذه السمات بالنسبة للفن الإسلامي تمثل الوحدة الروحية المستمدة من العقيدة

ورمزياً من خلال صورة ذهنية مرئية ملموسة، وأصبحت تُعبّر من خلال صيغة منطقية هندسية ابتكرها الفنان المسلم من خلال تنوعات الأشكال الهندسية اللانهائية، والتي تمثل ملايين الدوائر والمثلثات والمنحنيات في نسق متناغم ومتوازن في الوقت نفسه ومتكرر يسير في كل الاتجاهات بتنظيم رياضي محكم ومستمر استمراراً تسير معه العين في خطوط مستمرة طوياً وعرضاً، شرقاً وغرباً، {وَاللَّهُ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَتَمَّ وَجْهُ اللَّهِ}.

بأسلوب فني ذكي تمكّن الفنان المسلم من تجاوز العقبة وحل المعادلة الجمالية عن الإله الواحد الذي ليس كمثله شيء بصيغ تعبيرية.

«لقد عبّر الفن عن التوحيد كحقيقة فكرية من خلال صيغ جمالية بليغة توضح قدرته الإيمانية البالغة للسمو بالله الواحد سبب وجوده... لينجح في تضمينها معطياته الثقافية والفكرية والجمالية، لينتج لنا إبداعات جمالية لم تصل إليها أية حضارة من الحضارات السابقة عليه».

إن الجمالية الإسلامية لم تكتفِ بملازمة الفقه الإسلامي والاعتراض عن النقل الواقعي للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير (إيجابياً) عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل الإبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسطى، إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي (صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله).

ويذكر سمير الصايغ «تبقى كلمة تجريدية صفة من الممكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات الفن الإسلامي، وذلك أن المعنى الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز إليه يلقى ويتطابق مع المعاني المميزة التي حققها الفن الإسلامي قبل مئات السنين، وإن كان ولا بد للانطلاق من اصطلاحات أكثر دقة فإن المرادف لاصطلاح «التجريد» و«التوحيد»

واللغة، كأحد المكونات الأساسية للحضارة والوحدة الجمالية المستمدة من تحويل هذه العقيدة وهذه اللغة إلى تعبيرات جمالية مترجمة في صور وتشكيلات معمارية وخطية وتصميمات نباتية وهندسية، بلغت في وحدتها حدًا أبهر المفكرين والفلاسفة، كما بلغت في تنوعها وعالميتها الحدود الجغرافية التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية».

إن الفن الإسلامي فنٌ أصيل ومنتوج عن فكرة وعقيدة راسخة في وجدان الفنان المسلم، الذي يركّز في حياته اليومية بين الدين والدنيا، بالإضافة إلى قدرة المسلمين على التعايش والتكيف والتوافق مع الحضارات الأخرى خاصة بعد فتح بلدانها.

«إن من تقاليد الحضارة الإسلامية تبادل الفنانين والصناع، وتنفّاهم بين شتى البقاع في العالم الإسلامي لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها، حيث حققت هذه التقاليد فكرة التآلف والوحدة والإخاء وتطعيم الخبرات بعضها ببعض الآخر، وحيث ظهرت الوحدة الفنية في الجوهر آخر الأمر متماسكة تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها، وتنوعت أشكالها واختافت تقنياتها كما أن هذا الفن العظيم الذي شرب في طفولته شتى الألبان، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبي، وغدا بدوره إلهاماً ومصدراً لاقتباساته الفنية، ذلك الأمر الذي جعل ملوك الغرب يكتنون نفائس الفن الإسلامي ضمن مقتنياتهم».

يقول مراد فريد ويلفرد هوفمان: «الفن الإسلامي لم يبدأ من فراغ ولكنه صهر وصاغ فنون الأجناس المختلفة التي دخلت الإسلام، فهو ليس نتاج جنس أو منطقة، ولكنه نتاج دين احتوى الأجناس والمناطق، وهو يعبر عن شعور ديني، وأسلوب حياة بقدر ما يعبر عن عقيدة دينية».

يتميّز الفن الإسلامي بالتنوع في الشكل والتوحد في المضمون، ومثال على ذلك المئذنة أو المحراب؛ «فهناك المئذنة المربعة في المغرب والأندلس والشام، والمئذنة ذات القواعد والشرفات المتدرجة لأعلى كما في مصر، والمئذنة الملوية الحلزونية في العراق في سامراء وأبي دلف والمتوكل ومسجد محمد علي، والمئذنة على شكل نبات الصبار في الهند والمآذن السيراميكية في إيران».

الفن الإسلامي يُعرف منذ مظهره الأول بوحدته الكلية وفي الوقت نفسه بتنوّعه الإيقاعي المتفرد، وبالتالي فالفن الإسلامي قائم على معايير الفريدة والذاتية والخصوصية، التي هي أهم المميزات للوحدة داخل التنوع فيه.

«يعتبر الفن الإسلامي آخر ما بقي لنا من الفنون القديمة وأكثرها تميّزاً بشخصيته المتكاملة الشاملة التي بقيت محتفظة بوحدتها رغم تسطحه على مساحة من الأرض تمتد من مشرقها إلى مغربها، ورغم عبوره أربع فترات تحويلية خلال ثلاثة عشر قرناً من التاريخ الإسلامي، وعبر تكيفه لألوان شتى من التواريخ السياسية في العالم الإسلامي، والتي نشأ ملتصقاً بها التصاقاً حميماً».

التجريد خاصية هامة يتميّز بها الفن الإسلامي أيضاً، فالتجريد يدل على التأمل والتفكير المنطقي والرياضي فهو «انتقال ذهني جمالي من المفاهيم والحقائق الكبرى التي جاءت بها الحضارة الإسلامية من خلال الفكر الإسلامي إلى معادلات جمالية تعبر عن تلك الحقائق، فجاءت تجريداته بمثابة تجليات تشكيلية وإشراقات جمالية غاية في العمق، وذلك لأنها تستبطن بداخلها فكراً غاية في العمق والأصالة».

تُمثّل التجريدات الإبداعية اللانهائية للوحدات والأشكال ترابطاً وتداخلاً لتكوينات جمالية

المحسوس إلى ما وراءه هي البصيرة... كما أكد ذلك الغزالي فقال: «إن البصيرة هو نور يظهر في القلب عند تطهره وتزكيتة من صفاته المذمومة».

فن التجريد في الفن الإسلامي هو فن التوحيد، لأن مصدره روحاني كوني يتجاوز أو يتعالى عن الزائل إلى الأبدى، وبالتالي يستخدم الفنان المسلم البعد الروحي للنفاذ إلى ما وراء الواقع، أي «مرحلة اجتيازها بالتعبير الفني من الواقع إلى واقع جمالي جديد ومبتكر يخضع لقواعد المنطق العقلي الرياضي الهندسي، في إيجاد تكوينات جمالية تعكس نظاماً فنيّة مستمدة من النظم الكونية التي تنظم حركة الكون وتشملها وتحتويها»، «كالحركة الكامنة» في كل مظاهر الكون، والتي تأكدت في الفن والعمارة والتصميمات الهندسية والنباتية والخطية و «النظام المحكم» في الكون وانعكاسه في نظم فنية، و «التكرار الإيقاعي» وتمثله في شكل تكرارات فنية إيقاعية تشمل كل المجالات الفنون الإسلامية، و «العلاقات المحكمة» بين الجزء والجزء وبين الجزء والكل، وهي ظاهرة جلية في كل عناصر الفنون الإسلامية، و «قانون النمو المطرد المتصاعد» والذي ينعكس بوضوح في أساليب التصميمات الهندسية والنباتية والخطية النامية والمتكررة والمنتشرة على جميع الأسطح المادي، و «الوحدة والتنوع» في كل مظاهر الكون وعناصره، والتي تتحقق وتنعكس في الفن الإسلامي على نطاق واسع جداً مكاني وزماني وشكلي».

الفن الإسلامي كل متكامل ومحكم، أي أن التكوين الجمالي في الفن الإسلامي يقوم على عدد لا نهائي من الوحدات المتضاربة في نظام وسياق كلي للحصول على نسق موحد، «فمن المعروف أن عناصر التصميمات الإسلامية ووحداتها موجودة منذ القدم حتى غالبية الفنون

مجردة، فالفن التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن الروحي، والمتعالي، «فمع تأملنا للفن الإسلامي نجد أن التجريد ليس اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة، بل هو تجسيد لغير المرئي، فالموضوع في الفن الإسلامي هو دائماً موضوع تجريدي في جوهره، لأنه ينتمي إلى الموضوعات الفلسفية أو الذهنية، حتى إذا كان الموضوع هو الطبيعة التي تستلهمها الزخرفة الإسلامية فهي لا تجرد مظاهر الطبيعة من أشجار وتختزلها، بل هي تستلهم حركة الطبيعة المجردة، وليس استلهاماً لصورها المرئية، إنما تقف أمام الطبيعة لتقتدي بنظامها الخفي وبقوانينها المطلقة في التشكيل والتلوين والنمو والانتظام، وبالتالي فإن قانون الطبيعة هو موضوع الطبيعة نفسها في تجلياته المختلفة والمتنوعة».

التجريد هو البحث عن الجمال الخالص، فكل صورة في الفن الإسلامي تتجّه نحو المطلق، فالجمال الخالص هو المحض الذي يخلو من أية منفعة أو صيغة مادية «فإن أصول التجريد في الفن الإسلامي أشمل وأعم منه في التجريد في الفن الحديث، حيث يتم من خلال التأمل في نظام الخلق وليس في العناصر المخلوقة فقط».

التجريد هو الرمز الذي استخدم فيه الفنان منهج القياس المنطقي، «إن معاني التجريد في الفن الإسلامي هي انعكاس للفلسفة الإسلامية، وذلك لأنها تعبير عن بواعث روحية أصلية تتمثل في الارتباط الوثيق بجوهر الحضارة الإسلامية».

فمنهج التجريد الإسلامي هو منهج للنفاذ من خلاله إلى جوهر الحقيقة المطلقة وللوصول بتجريد التجريد إلى وحدة الوجود و «التعبير عن وحدة الوجود يخترق الفنان كل ما هو حسي وعرضي للوصول إلى أعماق هذا الحس أو الهيكل المكون لنسيجه الأساسي الكلي الموحد الذي تشترك فيه كل الموجودات، والوسيلة المثلى للنفاذ من خلال الواقع

جمالية فلسفية موزعة لا بد من جهد لتجميعها واستقرارها».

من هنا فلا بد من التأكيد على أهمية الاهتمام بتدريس ودراسة المنهج الفني والجمال الإسلامي، واستلهاج التراث الفني الإسلامي والاستفادة منه، خاصة في العمران، مع الرد على كل من يهاجم التراث الفني الإسلامي وينفي وجوده ووجود فكر فلسفي جمالي، وهذا سبب هام أدى إلى تأخير الاهتمام والبحث الأكاديمي والعلمي بالفنون الإسلامية وأصولها الجمالية، وعليه يتميز تراثنا بالعمق والكثرة، والهدف هو تأسيس علم جمال إسلامي معاصر.

في الحضارات القديمة قد استخدمتها في أغلب الأعمال الفنية، وفي الإسلام حدث تفاعل إبداعي أنتج تعبيراً جمالياً من خلال البعد الديني في الإسلام، والبعد الدنيوي له، فأنتج نوعاً من التصميمات توحى به وما هو نفسه، ومن هذا المنطلق فإن المتذوق للتصميمات الإسلامية يشعر بروح جديدة تسري بداخلها حتى وإن كانت عناصر مشتركة مع حضارات سابقة، فهي في ظل الإسلام تحمل مضامين وأفكاراً تختلف تماماً عن كل ما سبق، كما تحمل -وهو الأهم- سمة ذاتية متفردة».

يتأكد لنا أن المنهج الفني والجمالي الإسلامي منهج خاص ومتميز جداً وشديد الصلة بالعقيدة الإسلامية، وأصوله الفلسفية تنبع من الجوهر الفكري الأساسي للإسلام. أهمية ذلك تكمن في وجوب استقرارنا للفن الإسلامي كإطار ثقافي جمالي، والتفتيب عن قيم الجمال الإسلامي، «ومحاولة تتبع للأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإسلامي في ضوء السياق الفلسفي لروح العصر الذي نشأت فيه، وفي ضوء الفكر التاريخي الفلسفي الجمالي للحضارة الإسلامية».

فمحاولة دراسة الظاهرة الجمالية ومفاهيم الجمال والأساليب الفنية خصائصها عند العلماء والمفكرين المسلمين هي استلهاج لأصول الفن الإسلامي وإبداعاته، لغاية بناء فلسفة جمالية إسلامية معاصرة بعيدة عن نظريات الجمال الغربية التي مرجعيتها اليونان، ونقول في هذا: «لا يوجد كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربي، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن، فيما عدا كتابات متفرقة عن الخط من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك قدّم الكندي والفارابي وابن سينا رؤى



عمان - الأردن
مطابع لبنان العاصمة
رأس العين - جاليري 1
0795477208 - 0776271221
E-mail: jordan-hat@yahoo.com

٥/١٨ - ٢٠١٤/٥/٢٢



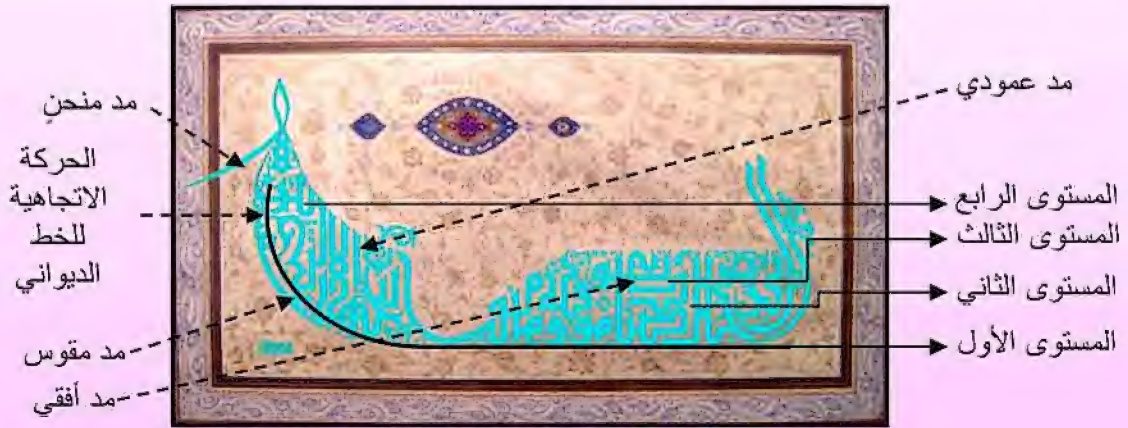
لوحة وخط جمال الكباسي

جمال عيسى الكباسي الربيعية: وهو من اصل عراقي من منطقة الزبير في محافظة البصرة، غير انه هاجر إلى المملكة العربية السعودية وتجنس هناك، لكون أجداده يحملون الجنسية السعودية، ويعد في الوقت الحاضر الفنان السعودي الأول الذي مثل المملكة العربية السعودية في أكثر من معرض دولي، كانت انطلاقته في أول لوحة عام 1970 وهو ما زال طالباً في معهد الفنون الجميلة ببغداد إذ وجد هناك تشجيعاً كبيراً من أستاذه هاشم البغدادي وصادق الدوري، فتوجه للخط الكوفي الذي حاز على إعجابه لامتيازه بالطابع الهندسي المعماري، ولكونه يعطي أفقاً واسعاً للإبداع، كما شارك في عدة معارض ومسابقات دولية منها الشارقة، دبي، تركيا، الجزائر، الكويت. حصل على مراكز متقدمة في المسابقات وذلك لتمييز أعماله بالابتكار، ويعد من المحدثين للخط الكوفي في وقتنا الحالي، وهو أول من جعل التركيب بالخط الكوفي مناظراً لتراكيب خط الديواني الجلي.



النص: "إن الرجال صناديق مقفلة وما مفاتيحها إلا التجاريب" (*).
سنة الإنجاز: (1432هـ / 2011 م).

استند النظام التصميمي للوحة الخطية بالاعتماد على الخط الكوفي، والذي صار إلى استحداث هيئته الكتابية للتماثل مع بعض تكوينات الخط الديواني الجلي، مثلما يتضح في الشكل (1)، وانتظمت كلماتها وفق أربعة مستويات متماسكة مع بعضها بإسناد خاصية التضفير، مثلما هو ظاهر في الشكل (1)، وذات بنية حرة وظف داخلها البيت الشعري، وبما يتناسب وأشرطة الخط الديواني الجلي من جهة، وبما تحمل من نظم وعلاقات تكشف عن طابع تأملي منبعث من ذات الخطاط ووعيه الفني المميز من جهة أخرى، كما وأشتمل المنجز الخطي على تحقيق عوامل التضفير كافة وتنوع مدات الحروف أيضاً، مثلما يتضح في الشكل (1)، والتفت الخطاط للإستفادة

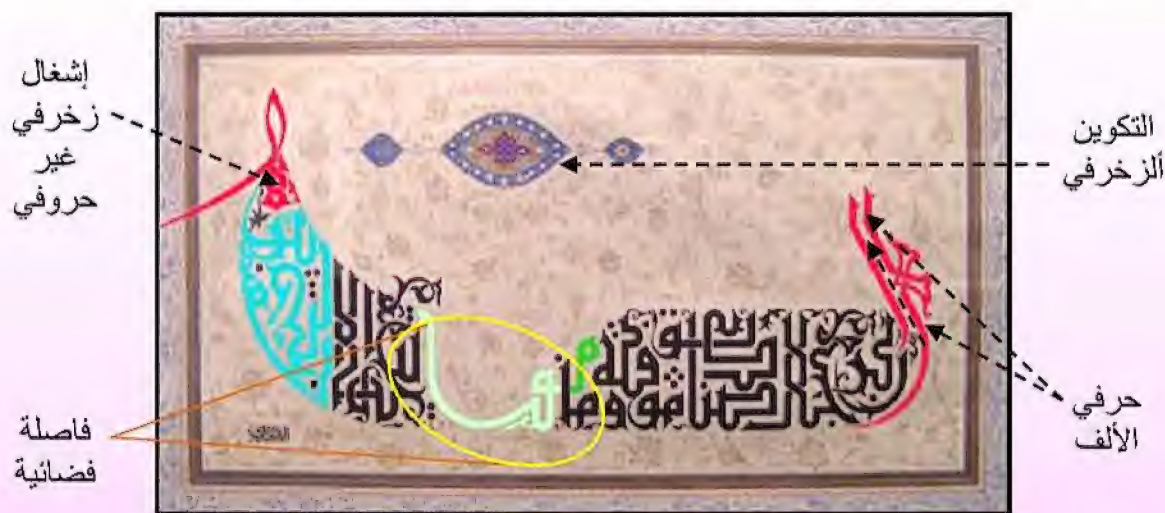


شكل (1)

من حرف (الألف) المتوافر في كلمتي (إن الرجال) على تحقق خاصية التضفير بانطلاقة متجهة نحو الأعلى تشد الانتباه وتوازي نظيرتها المستحدثة للاشتغالات غير الحروفية في نهاية النص فوق كلمة (التجاريب)، مثلما هو ظاهر في الشكل (2)، مما اظهر التكافؤ لبداية النص ونهايته وتحقيقاً لل جذب نتيجة الاشتراك وتعدد مواقع التضفير، وحرص الخطاط على إظهار فاصلة فضائية تحقق متنفساً جمالياً، عبر مقطع (مفا) من كلمة (مفاتيحها)، مثلما يتضح في الشكل (2)، لتحقيق الوحدة التصميمية المبتغاة والمنطوية على التنوع المظهري بفعل تقبل هكذا خطوط لتلك المعالجات الفنية، ولغرض إحداث غاية الخطاط المستحدثة استدعى الإفادة من كلمة (التجاريب) للتمثل بشكل متصاعد نحو الأعلى، مثلما هو ظاهر في الشكل (2)، بغية

(*) بيت شعري ينسب للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام).

تحقيق ترابطها الجمالي المطلوب، فيما تخلل المنجز الخطي تكوين زخرفي في أعلى النص وتوظيفات شكلية أخرى متنوعة لإشغال الأرضية بما يتناسب ومسار الهيئة العامة، مثلما يتضح في الشكل (2).



شكل (2)

أنواع وأشكال التصفير :

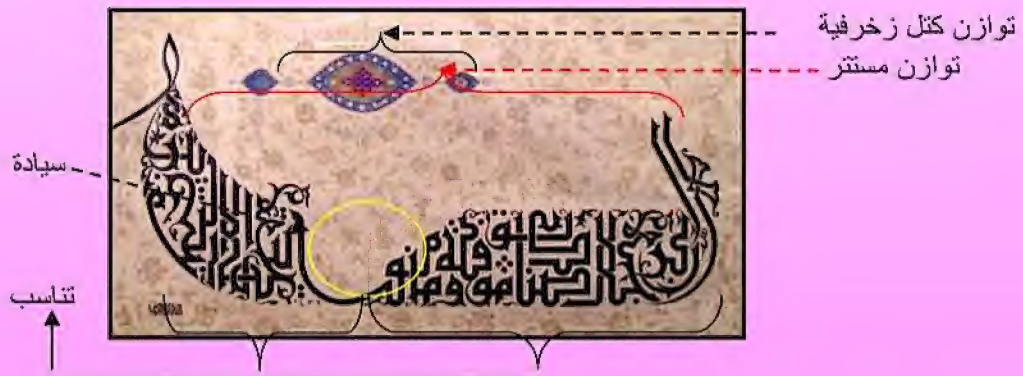
نفذ الخطاط شكل التصفير المتوالد في حرف (الألف) من كلمة (إن)، وفي حروف (الجيم، اللام، الألف) من كلمة (الرجال)، وسعى لأحداثه كذلك في حروف (الحاء، الألف) من كلمة (مفاتيحها)، ومن خلال الإضافات غير الحروفية ذات الهيئة المضفرة فوق كلمة (التجاريب)، مثلما هو ظاهر في الشكل (2)، لتؤسس إزاء هذا التوظيف مركز جذب بصري يتناغم مع الكل العام، ولعل من ابرز مميزات المنجز الخطي هو الإضافات الزخرفية التي تمثلت في بعض أطراف ونهايات الحروف، مثلما تتضح في الشكل (3)، لغرض إشغال مساحة التكوين الخطي بما ينسجم ومواصفات نوع الخط القابل لتلك الإضافات الفنية، وتحقيق إشغال تصفييري شمل الحرف والحرفين، مثلما تظهر في نماذج الشكل (4)، والتي تشكل بمجملها تألف الهيئة العامة الباعثة لتفسيرات تحمل الحداثة التصميمية والتنظيم الجمالي، وسعى لإظهار أشكال التصفير على وفق هيئات متناظرة، مثلما تتضح في نماذج الشكل (4)، بوصف تلك التنوعات تساهم في تحقيق الارتباط والاندماج لإتمام الهيئة العامة، وبما يضمن الاستثمار الأمثل لخاصية التصفير وانتشارها المحقق للجذب من تعدد موقعها ضمن الكل العام .



شكل (3)



وكذلك من خلال التكوين الزخرفي النباتي المنتظم في أعلى المنجز الخطي والمتعلق والإشغال المساحي المتناسب وكلمات النص، مثلما يتضح في الشكل (5)، بغية إظهار التنوع الشكلي للمفردات الشاغلة للهيئة العامة، كما روعي إحداث التناسب عبر المغايرة والمقاربة الشكلية لأشرطة الخط الديواني الجلي وترابطها الفني المستحدث في الخط الكوفي، وكذلك عبر جانبي التكوين، مثلما يتضح في الشكل (5)، وتحقق التطابق عبر ذلك الاندماج الفني، فضلاً عن أبرز توازن كتل زخرفية السيادة عن طريق الاختلاف في هيئة التكوين المفرغة من الوسط، مما أعطى صفة تزيينية تتسق مع قرائية النص، مثلما هو ظاهر في الشكل (5) .



شكل (5)

لمحة تاريخية عن نشأة وتطور الخط العربي

د. مصدق الحبيب

فلا بد هنا من قول الحق والانصاف، بأن ما سيخلده التاريخ الانساني من التراث العربي في نهاية المطاف هو ثلاثاً: القرآن أولاً، والشعر العمودي ثانياً، والخط العربي متضمناً الزخرفة والعمارة ثالثاً. ذلك إن الخط العربي ماهو الا هندسة الروح العربية الملهمة بلغة الحب والايمان والخلود.

ومن هنا كان على الخط أن يتحول الى حرفة تحكُمها قواعد محددة وترتبط محترفياً بالالتزام اخلاقي ديني مقدس جدير بمن يؤتمن ان يقدم كلام الله لعامة الناس. وبذلك فقد كان من الطبيعي ان يتظافر الابداع الفني في تطوير اصول الخط واشكاله مع العلم والادب والفلسفة والاخلاق والروحانية. ومن هذا المفصل لم يكن مفاجئاً ان يشيع قول العرب وتوصيفها للخط العربي بأنه " هندسة الروح التي تنساب عبر اليد".

طوال المراحل الأولى من تطور الكتابة، ووصولاً الى الصيغة النهائية للحروف وطريقة نطقها، كان الامر قد تطلّب إجراء تعديلات وتنقيحات لا حصر لها من قبل اللغويين الاوائل مثل أبو الأسود الدؤلي (توفي عام 688)، والخليل بن احمد الفراهيدي (توفي 786) اللذين كانت اسهاماتهما في ابتكار نظام النقاط والحركات حاسمة في ترسيخ مسار اللغة الصحيح. وبسبب من كثرة الاسهامات الفردية والجماعية واختلاف مصادرها على امتداد قرون عديدة، اصبح من المتعذر ان يستدل المتتبع على مسار خطّي واحد لإقتفاء أثر تطوّر كتابة الحروف العربية منذ البداية ولحد الان. فمع إنتشار رقعة الإسلام شرقاً وغرباً، تطوّر العديد من إشتقاقات وأساليب كتابة الحروف وعلى إمتداد مساحات جغرافية واسعة، الامر الذي ادى الى ان تصبح اللغة شكلاً ومضموناً عبارة عن إنعكاسات لثقافات ومجتمعات متباينة ومتعددة. إلا ان فيما يخص موضوع شكل الحروف وتحول الكتابة الى خط،

بالرغم من الاعتقاد الشائع حول الارتباط الوثيق بين نشأة الكتابة العربية وبزوغ فجر الاسلام إلا ان تاريخ الصيغة المكتوبة للغة



العربية يعود في واقع الامر الى عصور ما قبل الإسلام، حيث تجذرت التركيبات اللغوية واستمدت أشكال حروفها الأبجدية بفضل ارتباطها مع اللغات النبطية الآرامية التي كانت سائدة في المنطقة وقتذاك. على ان تطور الهياكل التشكيلية والصيغ الهندسية للحروف الابجدية العربية كان قد تفجر بنجاح مضطرد مع نزول القرآن وشيوع تعاليم الدين الاسلامي منذ نهايات القرن السادس الميلادي فصاعداً. فمع إنتشار رسالة القرآن، تطوّرت الوظيفة الرئيسية للكتابة العربية من تسجيل الامور اليومية الاعتيادية الصغيرة الى توثيق وتبجيل وحفظ الوحي الجديد. ولم يكن يمر زمن طويل حتى أصبح النساخون، والخطاطون لاحقاً، ملتزمين مهنيّاً واخلاقياً وروحياً بتجميل وتزييق وموازنة كتاباتهم من اجل تقديمها على أمثل وجه بهي يليق بقُدسية كلام الله ويجسد قيمته السماوية واهميته الدنيوية.

الإسلامية. كما يُنسب للهيّاج اكمال نُسخ كبيرة من القرآن بخطوط الطومار والجليل.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذه الخطوط الأولية المبكرة كانت قد نسبت إلى حجم القصبّة التي تكتب بها. على أن خط الطومار كان يصلح لأن يكون أساس القياس، حيث أن إرتفاع مدة الحرف تساوي ما قدّرهُ أربعٌ وعشرون شعرةً مرصوفة من ذيل حصان، فيما تُشير خطوط (النصف) و(الثلاث) و(الثلثين) إلى نصف وثلث وثلثي هذا القدر تبعاً. وهنا يرى صفدي (1992) أن نظرية عربية منافسة تضع تفسيراً آخر في هذا المجال فتشير إلى (النصف) و(الثلاث) و(الثلثين) كنسبة مدّات الحروف إلى إنحناءاتها في تلك الأنواع من الخطوط.

في منتصف القرن السابع الميلادي تحول مد الاهتمام بالخط العربي وتطوره بشكل متميز إلى العراق، وخاصة في مدينة الكوفة التي كانت قد تأسست عام (640) كمستودع لحامية عسكرية. إلا أن اتساع وتطور الثكنة العسكرية سرعان ما أدى إلى تحول المدينة إلى مركز ديني وثقافي وفر المستلزمات المدنية واجتذب كل من يتعامل مع العلوم والآداب والفنون لياسسوا نشاطاتهم المتنوعة في بيئة صحية فيها الكثير من الحوافز ومستلزمات الإنتاج الثقافي. وليس من الغريب في مثل ذلك المناخ أن يتوافد النساخون والخطاطون واساتذة الآداب والفن للعمل والاستقرار في الكوفة. ومن هناك ازدهر الخط العربي ودخل مرحلة أخرى جديدة تمخّضت عن ولادة خط جديد يدعى "الكوفي كتطوير لخط "المائل" السابق ذكره. يميّز هذا النوع الجديد من الخطوط بتكوينه الهندسي الصارم الذي غالباً ما يكون مُشتملاً على زخارف تزيينية، ومقرونا بالمرونة الواسعة التي سمحت له أن يتناغم مع مشتقات ومتغيرات كثيرة مثل "المضفور"، "المزهور"، "المورق"، "المعقود"، "المُخمل"، "المُربّع" وأنواع عديدة أخرى. ولما يميّز به الخط الكوفي من دقة في القياس ومثال في التناسب فإنه كان نتيجة طبيعية لنشوء ونموّ جيل جديد متمكن في

تشير المصادر التاريخية إلى أن الحروف التي تم إستخدامها في أول نسخة مخطوطة من القرآن كانت بخط أولي يدعى "الجزم". وقد تشرف بنسخ تلك النسخة الأولى من المصحف زيد بن ثابت، وذلك في عهد الخليفة عثمان بن عفان (644-656). على أن خط الجزم الأول كان مختلفاً باختلاف المناطق التي تطور فيها. فهناك الجزم (الحيري) و(الأنباري) في العراق، و(المكي) و(المديني) في الجزيرة العربية. وبالإضافة إلى الجزم، تم تطوير العديد من أشكال الكتابة في جميع الأماكن الأخرى لتمثل أنواعاً أخرى من الخطوط التي كان بعضها شعبياً وشائعاً فاستمر ليتطور إلى صياغات أخرى مثل (المائل) الذي تطور كثيراً في العراق ليصبح بعدئذ (الكوفي)، فيما اندثر البعض الآخر الأقل شيوعاً مثل (المُكور) و(المبسوط) و(المشق)، التي تلاشت جميعاً بعد حين.

ومع تطوّر دولة الإسلام واتساعها، وشيوع الوظائف الإدارية وحاجاتها من المهمات الكتابية، تم تطوير مجموعات جديدة أخرى من الخطوط التي أخذت تُلبّي مُتطلبات الوظائف المدنية المتصاعدة من أجل مواجهة الطلب المتزايد على المراسلات الإدارية والتجارية. وفي مجال نبوغ الخطاطين الأوائل في هذا المجال، يمكن الإشارة، بموجب ما جاء في صفدي (1992) إلى اثنين من ألمع الخطاطين الأمويين في دمشق لإسهاماتهما التاريخية في تطوير الكتابة الاعتيادية إلى خط. أولهم هو قطبة المحرر الذي يُنسب إليه تطوير صيغة الخطوط الأولى المكتوبة بشكل متصل، مثل (الطومار)، و(الجليل)، و(النصف)، و(الثلاث)، و(الثلثين). كما أُسبت إليه الكتابة الرائعة بخط الجليل المنقوشة على محراب مسجد النبي في المدينة المنورة. أما الخطاط الثاني فهو خالد بن الهيّاج، الذي كان يشغل منصب النساخ الرسمي الأول للخليفة الوليد بن عبد الملك (705-715). وهنا تجدر الإشارة إلى أعمال الخط الرائعة التي سجلت قبل ذلك على جدران مسجد قبة الصخرة في القدس الذي شيده الخليفة عبد الملك بن مروان عام 690 كأول انجاز عملاق في حقّ العمارة

بالثلاث على نحو لصيق، فنُسب لإبن الخازن المتوفى عام 1124.

في الفترة التي امتدت لخمس قرون لاحقة، وفي ظل حكم سلالة العباسيين (750-1258)، أصبحت بغداد عاصمة الدولة الإسلامية، وأطلق عليها اسم "مدينة السلام" لما كانت تتمتع به من استقرار وازدهار وتطور هائل أهلها لتُصبح مركزاً ثقافياً رئيساً في العالم، حيث كانت الفنون والعلوم تُعَمان بأكثر عصورهما إنتاجاً وتألقاً. وفي هذه الحقبة المتمتعة بالانتعاش الاقتصادي والاستقرار الاجتماعي والمتوهجة بالنور الثقافي، كان لابد من أن يعاد تنوير الخط العربي ليكون حقلاً دراسياً دقيقاً ومتخصصاً يدرس في كتابات بغداد الشهيرة على أيدي عمالقة الخط الأوائل وطلابهم المتفوقين. لقد استوعب هذه المرحلة من تطور الخط وبجدارة عالية مهمات إدخال القواعد الهندسية والجمالية لتقييس الكتابة وإيجاد المعايير الفنية الكفيلة بضبط الخطوط لغوياً وتشكيلياً، والإرتقاء بنوعية الخط إلى ما كان يُطلق عليه آنذاك "الخط المنسوب"، نسبة إلى فترة الاقلاع عن الارتجال العشوائي والاجتهاد التلقائي وإلى ماكان يتطلبه هذا الفن من تناسبات هندسية محسوبة في اطار نظرية جمالية عربية اسلامية جديدة.

وفي هذا الصدد لابد من ذكر ان تلك الفترة الذهبية كانت قد شهدت نبوغ ثلاثة من الخطاطين العراقيين الذين يشير لهم مؤرخو الفن الاسلامي بـ "العمالقة الثلاثة" الذين تميزوا تاريخياً بمهمات تطوير وتهذيب فن الخط العربي واستنباط قواعده وتقنين اصوله، والذين يُعْتَبَرُون، في جميع المقاييس، الأعمدة الثلاثة التي بُنيَ عليها تاريخ الخط العربي الإسلامي. أولئك المبدعون هم: أبو علي محمد بن مقله (توفي عام 940 م)، أبو الحسن علي بن هلال بن البواب (توفي عام 1024 م) وياقوت المستعصمي (توفي 1298 م). وتتفق معظم المصادر العالمية، وبضمنها المصادر العربية والإسلامية على ان ابن مقله هو الذي ابتكر طريقة

استيعاب العلوم وضليع في دراسة وهضم الحساب والهندسة، مما كان يعتبر صفة واضحة ميزت ازدهار الكوفة العلمي والثقافي. على ان الخط الكوفي الاصلي ذاع صيته واتسع سراحاً ليشمل مناطق قريبة وبعيدة ضمن الامبراطورية الاسلامية التي كانت تتسع جغرافياً هي الاخرى. ومن هنا يأتي تفسير مسميات الخط الكوفي تبعاً لمناطق تطوره. فهناك على سبيل المثال "الكوفي المشرقي" الذي يرجع الى انماط متنوعة طُوّرت في بغداد، و"الكوفي المغربي" الذي يشير بصفة عامة الى تنويع من الخطوط الكوفية الاصل التي طُوّرت في القيروان في أقصى غرب المنطقة العربية حيث اكتسب بعدئذ شعبيةً واسعة في عموم شمال غرب أفريقيا والأندلس، وبخاصة في عهدي دولة الاغليبين (800-909) والفاطميين (910-1171). وكان الخط الكوفي قد بلغ ذروة تطوره في نهاية القرن الثامن لكنه واصل هيمنته على حرفة نسخ القرآن حتى بدأت الخطوط المتصلة الاخرى الأكثر مرونة وانسيابية والاقبل التزاماً بالتناسبات الرياضية تحل محلّه بالتدريج.

مع حلول القرن الحادي عشر، استمرت مجموعة من الخطوط المتصلة الأولى في هيمنتها على نسخ القرآن وكتابة النصوص الدينية والمدنية. الا ان خط "الثلاث"، من بين الانواع الاخرى، تقدم بشكل ملحوظ ليكون على رأس قائمة متكونة من ستة أشكال من الخطوط، أطلق عليها "الأقلام الستة"، في إشارة الى أكثر الأشكال شيوعاً في ذلك الوقت، وهذه الخطوط هي الثلاث، النسخ، المحقق، الريحاني، الرقاع، والتوقيع. وبالرغم من ان خطوط الثلاث والمحقق والريحاني كانت تستخدم في نسخ القرآن، إلا ان خط النسخ اكتسب شعبية فذة وهيمن على حرفة كتابة المصاحف مؤثراً بشكل بليغ في صناع الكلمة وقرائنها، الامر الذي استمر الى يومنا هذا حيث يشكل النسخ القاعدة الاساسية للحروف الطباعية والنماذج الالكترونية للكتابة العربية. أما عملية تطوير خطي الرقاع والتوقيع الذين يرتبطان

التقييس التناسبي في الخط التي تعتمد على استخدام النقاط كوحدة قياس لضبط اطوال الامتدادات العمودية والافقية وعمق احواض الانحناءات في الحروف. وتتفق المصادر المختلفة على ان كل من ابن البواب والمستعصمي اضطلعاً بطريقتيهما الشخصية وبزمن مختلف على إكمال قواعد ابن مقلة وتعديلها وتهذيبها بالتقنيات التجديدية والممارسة. واستناداً لما جاء في كتاب درمان (1998)، فإن ياقوت المستعصمي هو الذي يقف وراء فكرة قطع مقدمة قسبة الخط بزواية بدلاً من قطعها على نحو مستقيم، وهو ابتكار حاسم وتجديد ملحوظ أضفى على الخط تميزاً جمالياً لافتاً، ومنحه انسيابية وعذوبة اضافية.

يؤكد صفدي (1992) بأن اللوحة المنمنمة الشهيرة التي تصور خطاطاً منكبا على عمله في قمة واحدة من منائر بغداد عندما كانت المدينة تدكها حوافر خيول الجيش المغولي الغازي عام 1258م ماهي الا تصويراً حقيقياً لياقوت المستعصمي الذي لم يابه عنف المغول وتخريبهم فلم يستطع تأجيل تمرينه اليومي فوجد مكانه الامين في اعلى المنارة لاكمال تمرين المراس. ولم يكن ذلك في واقع الامر الا شهادة تاريخية ودليلاً ملموساً على انضباط المستعصمي المهني والتزامه بفنه واحترامه لما يتطلب هذا الفن من تكريس كامل للعقل والقلب والضمير.

لقد تحققت إنجازات عظيمة في الخط في اجزاء مهمة اخرى من العالم العربي والاسلامي لابد من ذكر اهمها. فإبان عهد المماليك في القاهرة (1250-1517) كان القائمون على السلطة ممن اهتم برعاية الاداب والفنون الإسلامية بدرجة عالية من الحماسة، الامر الذي ادى الى نبوغ خطاطين مصريين متميزين مثل محمد بن عبد الواحد، محمد المحسني، وإبراهيم بن الخباز الذين تركوا وراءهم روائع خالدة في الخط والزخرفة، وبخاصة في مجال زخرفة وتذهيب القرآن، ومن هنا فلا بد من القول بأن التزام المماليك وحماسهم في رعاية الفنون اولا، وانضباط

العثمانيين ومتابعاتهم فيما بعد ثانياً كانا من الاسباب الجوهرية التي ادت الى خلق وترسيخ ثقافة خط متميزة وتراث صلد من القواعد التقليدية في الخط والزخرفة لا زالت حية في القاهرة حتى اليوم.

أما في بلاد فارس، فقد تطورت ثلاثة أنواع مميزة من الخطوط وهي: خط "التعليق" بروعته المدهشة وإنسيابيته الشعرية، وهو المستمد من خط عربي كان معروفاً على نطاق ضيق يدعى (فيراموز). يرى صفدي (1992) ان خط التعليق يدين بكثير من تطوره الى الخطاط البارز تاجي سلماني الإصفهاني الذي ذاع صيته في بواكير القرن التاسع. كما يعتقد ان الخطاط الشهير الآخر عبد الحي الأستربادي هو الذي شذب التعليق وهذبه وبسطه وجعله في متناول الجمهور العام. أما النوع الثاني من الخطوط التي نشأت وتطورت في بلاد فارس فهو خط "النستعليق" الذي هو عبارة عن توليفة متناسقة من خطي النسخ والتعليق. وبالرغم من ان النستعليق ينسب في البداية الى مير علي سلطان التبريزي (توفي 1416)، فإن الخطاط الذي تولى مهمات صقله وإتمامه هو مير عماد الحسن (المتوفى عام 1625م). وكان هذا النوع من الخط سائداً ومنتشراً في عموم البلاد الفارسية الى الدرجة التي استمر وترسخ فيها ليصبح الخط الوطني في ايران حتى يومنا الحالي. وازافة الى النستعليق فإن خط "الشكسته" هو النوع الثاني من الخطوط التي تعتبر فارسية حصراً والتي لم تجد لها اي تطبيق او انتشار في بلاد العرب. والشكسته عبارة عن نوع محلي تطور بشكل رئيس على يد الخطاط درويش عبد المجيد الطالقاني. ولا بد من ذكر عمليات التطوير الأخرى للخطوط العربية التي جرت في مناطق الشرق الأخرى مثل خط "الحيثاتي" في أفغانستان، و"البهاري" و"زلف العروس" في الهند، و"الصيني" في الصين.

لقد مر الخط بفترة ذهبية ثانية من تاريخ ازدهاره بعد الفترة الذهبية العباسية. وهذه هي الفترة العثمانية. فقد سطع نجم الخط وتساعد مرة اخرى في سماء الدولة

الإسلامية في عهد العثمانيين، وعلى وجه الخصوص أثناء أكثر حقباتها إستقراراً (1500-1923). فعلى مدى أكثر من أربعة قرون، بلغ الخط ذروة إكتماله على يد خطاطين مُتدربين افذاذ مثلوا طابورا طويلاً من أساتذة أسطنبول المتميزين الذين لم يتوقفوا عند حد تهذيب الخطوط المعروفة والإرتقاء بخصائصها نحو الذروة، بل ابتكروا أنواعاً متميزة جديدة مثل "الديواني" و"الجلي ديواني" و"الطُغراء" و"السياقات". يعتلي قمة هذا الطابور الإستثنائي من الخطاطين كل من شيخ حمد الله الاماسي (1429-1520)، الحافظ عثمان (1642-1698)، مصطفى راقم (1758-1826)، سامي أفندي (1838-1912)، شوقي أفندي (1829-1887) و محمد الياسري (توفي 1798). أما آخر ثلاثة عمالقة من الخطاطين الاتراك فكانوا مصطفى حليم (توفي 1964)، نجم الدين أوكياي (توفي 1976) وحامد أيتك الأمدي (توفي 1982). وباعتبار هذه الكوكبة من عباقرة الفن الاسلامي وبفضل ألمعيتهم وتفانيهم لم يكن للخط الباهر الذي نعرفه اليوم أن يبلغ هذا القدر من الإنجاز. وفي الختام، يمكن القول انه ليس ثمة شك في ان جوهر القواعد التقليدية في الخط العربي الإسلامي تُنسب بشكل أساس الى مدرستين مؤثرتين الى حد بعيد: مدرسة بغداد القديمة (900-1300)، والمدرسة العثمانية اللاحقة (1500-1900). ولهذا، فمن نافل القول ان يُشار الى ان الخط العربي الإسلامي كان قد وُلِدَ وترعرع في بغداد ونضج وإزدهر في أسطنبول.



فن الزخرفة في الحضارة الإسلامية

د. راغب السرجاني



اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن رسم الأشخاص، وبعيدة أيضًا عن محاكاة الطبيعة، وهنا ظهرت عبقريته وتجلّى إبداعه، وعمل خياله، وجسّه المرهف، وذوقه الأصيل، فكان من هذه العوالم عالم الزخرفة.

فإذا كانت صناعة الجمال هي وظيفة الفن الإسلامي، فإن الزخرفة تُعدّ واحدة من الوسائل المهمة التي تصنع ذلك الجمال؛ فهي العمل الخالص الذي لا يُقصدُ به إلا صُنْعُ الجمال، وهنا يلتقي شكلُ العمل الفني بمضمونه ليُكوّنَا وحدة متماسكة لصُنْعِ الجمال ظاهرًا وباطنًا، الأمر الذي لا نكاد نجده في أي نوع آخر من الفنون [1].

خصائص الزخرفة الإسلامية

اتخذت الزخرفة الإسلامية خصائص مميزة كان لها عظيم الأثر في إبراز المظهر الحضاري لنهضة المسلمين، وازدهرت بدرجة عالية، سواء من حيث تصميمها وإخراجها أو من حيث موضوعاتها وأساليبها، واستخدم التقنيون المسلمون خطوطًا زخرفية رائعة المظهر والتكوين، وجعلوا من المجموعات الزخرفية نماذج انطلق فيها خيالهم إلى اللانهاية والتكرار والتجدّد والتناوب والتشابك، وابتكروا المضلّعات النجمية وأشكال التوريق، وأشكال التوشح العربي الذي أطلق عليه الأوربيون (الأرابيسك Arabesque)، ولا يزال هذا النسق العربي في الزخرفة يحظى بالاهتمام في بلدان عديدة منذ ظهر لأول مرّة في الزخرفة الفاطمية، وفي مسجد الأزهر، في منتصف القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وقد حذق أهل تقنية الزخارف المعمارية الإسلامية صنعة النحت المسطح والغائر

على الخشب، أو الحجارة، أو الرخام، ومهروا في استخدام المواد الملوّنة، وإجادة النقوش [2].

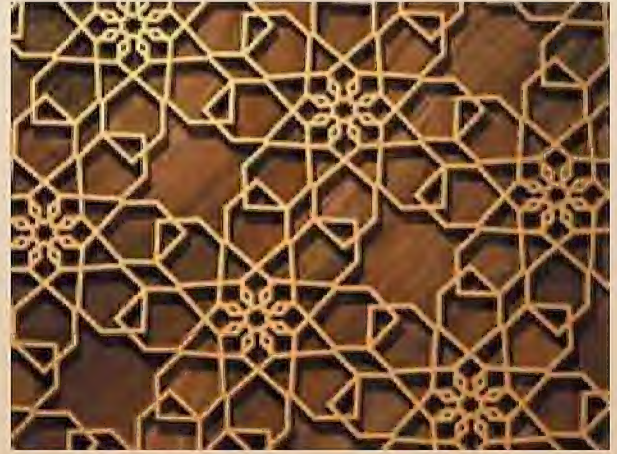
هذا، وتُعدّ العناصر النباتية، وكذا العناصر الهندسية مقوّمات أساسية في بناء هذا الفن، تتعاون مع بعضها تارة، وتنفرد كل منهما على حدة تارة أخرى، وعلى هذا فهناك نوعان من الزخرفة: الزخرفة النباتية، والزخرفة الهندسية [3].

الزخرفة النباتية

وتقوم الزخرفة النباتية أو (فن التوريق) على زخارف مُشكّلة من أوراق النبات المختلفة والزهور المنوّعة، وقد أُبرِزت بأساليب متعدّدة من أفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة، تتكرّر بصورة منتظمة.

وبإعمال الفنان المسلم خياله استطاع أن يبتعد بفنّه عن تقليد الطبيعة، فجاءت توريقاته عملاً هندسيّاً، أميت فيه العنصر الحيّ، وساد فيه مبدأ التجريد، وقد انتشر استعمال هذه الزخارف في تزيين الجدران والقباب، وفي التحف المختلفة (نحاسيّة وزجاجية وخزفية)، وفي تزيين صفحات الكتب وتجليدها.

الزخرفة الهندسية



الزخرفة الهندسية وهي النوع الآخر للزخرفة الإسلامية؛ حيث برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية، وصياغتها في أشكال فنية رائعة، فظهرت المضلّعات المختلفة، والأشكال النجمية، والدوائر المتداخلة، وقد زينت هذه الزخرفة المباني، كما وشحت التحف الخشبية والنحاسية، ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف؛ ممّا يعدّ دليلاً على عِلْم مُتَقَدِّم بالهندسة العملية.

وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوّعة من الدائرة، منها المسدس والمثلث والمعشر، وبالتالي المثلث والمربع والمخمّس، ومن تداخل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغاً نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخارف البديعة، التي تستوقف العين، لتنتقل بها رويداً رويداً من الجزء إلى الكل، ومن كلّ جزئٍ إلى كلّ أكبر.

وكان همّ الفنان المسلم وشُغْلُه الشاغل، أن يبحث عن تكوين جديد مُبتَكِر يتولّد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاجية الأشكال الهندسية؛ لتحقيق مزيد من الجمال الرصين، ومن أمثلة الأشكال الهندسية التي استعملها: الدوائر المتماسّة والمتجاورة، والجدران والخطوط المنكسرة والمتشابكة.

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية: الأشكال النجمية متعدّدة الأضلاع، والتي تُشكّل ما يُسمّى (الأطباق النجمية)، وقد استُخدِم هذا الضرب من الزخارف في زخارف التّحف الخشبية والمعدنية، وفي الصفحات المُذهّبة في المصاحف والكتب، وفي زخارف السقوف.

ولقد كان الناقد الفرنسي هنري فوسيون (H. Faucillon) دقيق التعبير عميق الملاحظة حينما قال: "ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرّد الحياة من ثوبها الظاهر، وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية؛ فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على الحساب الدقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ رُوحية. غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفّقة عبّر الخطوط، فتولّف بينها تكوينات تتكاثر وتترايد، متفرّقة مرّة ومجمّعة مرّات، وكان هناك روحاً هائلة هي التي تمزج تلك التكوينات وتباعد بينها، ثم تُجمّعها من جديد، فكلّ تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل، يتوقّف على ما يُصوّب عليه المرء نظره ويتأمّله منها، وجميعها تُخفي وتكشف في آنٍ واحد عن سرٍّ ما تتضمّنه من إمكانات وطاقات بلا حدود" [4].

الزخرفة الإسلامية ومن أبرز العمليات الفنية في الزخرفة الإسلامية: الترصيع، التكفيت، التلبيس، التعشيق، التطعيم، التجصيص، القرنصة، التزويق، التصفيح، التوشيع. ومن أبرز المواد المستخدمة فيها: الرخام، الجص، الخشب، المعادن، الأجر، الفسيفساء، القاشاني، الخزف.

[5] رجاء جارودي: (1331هـ-...م / 1913م-...) فيلسوف فرنسي معاصر تخصص في بحوث الحضارة والتاريخ والأدب وعلوم الإنسان. باحث مرموق ويحظى بمكانة رفيعة، تنقل بين العديد من التوجهات ثم أعلن إسلامه، واشتبك مع السياسة الصهيونية من خلال كتاباته المتعددة.

[6] روجيه جارودي: في سبيل حوار الحضارات ص174



وعن فنّ الزخرفة وبيان غايته وخصائصه يقول روجيه جارودي [5]: "إنّ فنّ الزخرفة العربي يتطلّع إلى أن يكون إعراباً نمطياً عن مفهوم زخرفي، يجمعُ بأن واحد بين التجريد والوزن، وإن معنى الطبيعة الموسيقي، ومعنى الهندسة العقلية، يُؤلّفان دوماً العناصر المقوّمة في هذا الفنّ" [6].

[1] صالح أحمد الشامي: الفن الإسلامي التزام وإبداع ص169.

[2] أحمد فؤاد باشا: التراث العلمي الإسلامي ص44.

[3] انظر: المصدر السابق ص170-173.

[4] ثروت عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ص39.





تعريف كتاب

قراءة في كتاب الخط المغربي المبسوط والمجوهر

د. عبد الرحمن صادق

لقد أبدع الخطاط والناقد محمد البندوري كتاب الخط المغربي المبسوط والمجوهر – قواعد وأشكال- ضمن سلسلة أبحاثه في الخط المغربي. ويعتبر هذا الكتاب هو أول كتاب في المملكة المغربية الذي يعنى تفصيليا بقواعد الخط المغربي المبسوط والمجوهر، وقد أدرك محمد البندوري أهمية الخط المغربي فراح يقلب في كوامن هذا الخط ومخزونه وقواعده وأشكاله. وقد افتتح الكتاب بأهمية اللغة العربية التي نالت شرفا وقديسية باحتوائها لأجل كلام في الكون وهو كلام الله، وأردف بأن الخط المغربي قد نال أيضا هذه المنزلة الفضلى والشرف العظيم، إذ به كتبت آيات قرآنية ودونت به أحاديث نبوية ونسخت به أمهات الكتب الأدبية والنقدية، ولولاه لضاع الكثير من العلم في المغرب والأندلس.

مقاييس هندسية تتخذ من الخط قاعدة فنية لها أسسها وضوابطها وقوانينها ولها مقوماتها الجمالية، بينما عانى الخط المغربي من غياب التقعيد وقد أعزى محمد البندوري السبب الى عدم توفر الوعي النقدي لكي تتم عملية التقعيد والضبط، خصوصا وأن الخط المغربي يتفرع إلى أنواع متعددة وأشكال مختلفة، له جماليات غير متناهية، تزكيتها كل المجالات التي احتضنته عبر الحقب التاريخية من قماش ونحاس

ثم انتقل الى صناعة الخط الحسن بما تتطلبه هذه العملية من إلمام بالقواعد والأصول التي تنبني عليها أشكال وصور الحروف، وأجهش بنقذاته الصريحة أن الخطوط المشرقية قد نالت حظها الأوفر من الضبط والتقعيد ببسط قواعد سار عليها الكتاب عبر الأزمنة التاريخية الماضية، منذ عهد ابن مقلة ومرورا بابن البواب وياقوت المستعصمي ووصولا إلى خطاطي العهد الحديث. بأبعاد ومساحات وفق

وخشب وزجاج وعمارة ومخطوطات وكتب ولوحات فنية، وذلك لتناسبه مع مختلف الأشكال، ولمطاوعة حروفه لكل المجالات الحرفية والفنية وغيرها. وللإشارة فإن الخط المغربي يمتلك دلالات كثيرة منها ما يرتبط بالثقافة الحروفية المغربية، ومنها ما يتعلق بالطابع الديني والروحي والوجداني، ومنها ما يتصل بالبعد الحسابي فضلا عن القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية. ولم يفت محمد البندوري التحدث عن الدور الطلائعي للخط المغربي في المنظومة التربوية المغربية من خلال مجموعة من مواد التدريس وقد أثنى محمد البندوري على هذه الخطوة التربوية.

وقال محمد البندوري بأن هذه المبادرة التي تخص التقعيد للخط المغربي من طرفه قد قام بها لإعطاء هذا الخط كل ما يستحقه من العناية، خصوصا وأنه يتسم بصور وأشكال جمالية مخالفة تماما لما عليه الحروف المشرقية، كما أن جمالياته اخترقت كل المجالات وغيرت بلاغة المكتوب، وصنعت دلالات جديدة سواء في النصوص الشعرية أو النثرية، ثم إن غنى الخط المغربي يضرب بجذوره في أعماق الحضارة المغربية، وإن المجال الثقافي المغربي قد أفرز ثلة من الخطاطين المجيدين للخط المغربي، وبعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات في عملية تجويد الخط المغربي بمختلف فروعه - على حد تعبيره-.

وفي سياق نقدي وموضوعي يرى محمد البندوري بأن التفاعل مع الخط المغربي قياسا بجمالياته هو تفاعل مع موروث حضاري مغربي بأبعاد جمالية وفنية وثقافية. وإن مكانة هذا الخط السامية تتمثل فيما تستوجبه المرحلة من ضرورة الاعتناء به والاهتمام به في نطاق يتناسب مع مقوماته التاريخية والحضارية والثقافية، لتفتح الطريق إلى المزيد من المعرفة بمكوناته، وأيضا إلى المزيد من التعمق في الأبحاث العلمية المرتبطة به. وفي سياق آخر تطرق محمد البندوري إلى تسامي الفنان المغربي عبر العصور بروحه وبسليقته وأساليبه حتى أضحي هذا

الخط خاصية مغربية أخذته العديد من الجهات في متاحفها الوطنية ووظفه آخرون في المجال الجمالي والتزييني فسمما بذلك إلى درجة التعبير عن الشخصية والثقافة المغربيتين. وبالإضافة إلى الدور الجمالي للخط المغربي الذي أبهر كل الباحثين والمتتبعين في العالم، فإنه استخدم لغايات وأغراض متنوعة انسجما مع تنوعه وتعددته، فمنه ما استخدم لكتابة الآيات القرآنية الكريمة ومنه ما استعمل في نسخ الكتب وهناك الذي استعمل في كتابات العقود والمواثيق، ومن هذه الخطوط المغربية ذكر المؤلف:

1- الخط المغربي المبسوط الذي اتخذ صبغة القدسية لأنه يمارس دورا قدسيا من خلال تخصيصه لكتابة المصاحف، وذلك لوضوحه وجماليته التي تتخذ من انحناءات حروفه واسترسالاتها وتدويراتها قاعدة تجعل المتلقي يدخل في صمت ومهابة، وتسافر به إلى عالم التأمل في كلام الخالق انطلاقا من رمزيته الدالة على العديد من الخبايا والأسرار التي لا يحيط بها إلا خاصة العلم والمعرفة الحققة.

2- الخط المغربي المجوهر، وهو خط دقيق وسلس يستعمل في الكتابات السريعة والمستنسخات وتدون به الكتب، وتكتب به المراسلات والوثائق السياسية والظواهر السلطانية. ومقاييس حروفه أقل حجما من المبسوط وبعضها مطموس وهي العين والغين إذا وقعتا في وسط الكلمة، والفاء والقاف والواو والميم. وهي سمة تميز هذا الخط وتزيده رونقا وعذوبة.

3- الخط المغربي المسند (الزمامي) أو كما يسميه بعضهم (خط العدول أو خط الطلبة بتسكين اللام) وهو خط يتميز بالسلاسة والسرعة، ويستعمل في كتابات عقود البيوع والشراء والمواثيق والعهود وكل ما يتصل بالوثائق العدلية وفي كل أنواع المعاملات اليومية والتقايد الشخصية نظرا لسرعته، سطره متقاربة فيما بينها، وتتسم حروفه بصغر حجمها وبكثرة الإمالات وبالتشابك والاختزالات حتى تصل إلى حد الطلسمية أحيانا، مما يصعب قراءته على عامة الناس ولا يستطيع قراءته إلا خاصتهم.

4- خط الثلث المغربي تتميز حروفه بالانسيابية وبالليونة والتناسق ويوصف بالجمال لرونقه وشكله العذب، ويستعمل في كتابات عناوين الكتب وبعض المراسلات، وأيضا في المعمار المغربي كعنصر جمالي يهدف إلى تزيين جدران المساجد والقصور وكذلك في لوحات التحبير وشواهد بعض القبور.

5- الخط الكوفي المغربي وهو خط سميك وحاد الزوايا وهو مشتق من الخط الكوفي المشرقي، استعمل في كتابة المصاحف والمراسلات الخاصة.

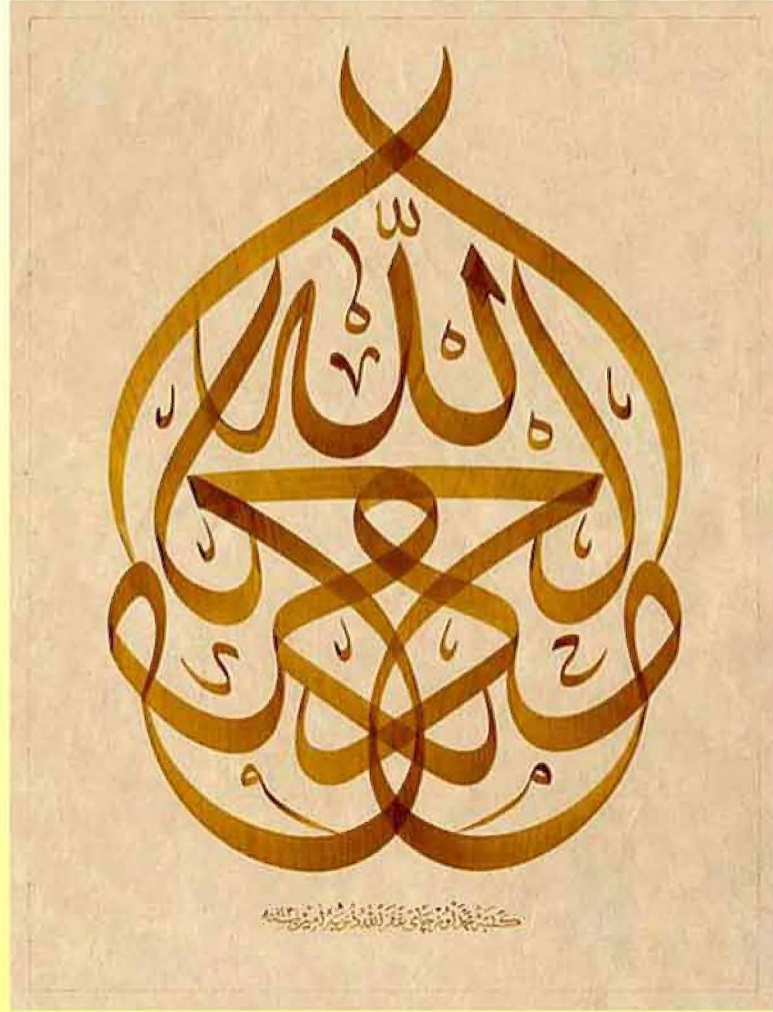
ويرى الكاتب أن نظرة ثاقبة لحروفية الخط المغربي سواء في سياقها الجمالي المتعدد أو التعبيري والدلالي وفي تنوعه الإبداعي عامة إنما هو كيان حضاري ثقافي تناغم مع الخصوصية المغربية في كل المجالات. إلا أن هذا لا ينفي كونه جزءا من الكيان الحضاري العربي والإسلامي، باعتبار أن كل قطر عربي وإسلامي قد تخصص في خط معين يتلاءم وخصوصياته التي تلائم عوائده وطبائعه وقيمته الفنية وأساليبه في الكتابة. فكما ظهر الخط الكوفي في الجزيرة العربية والثلث والفارسي في إيران والديواني والرقعة في تركيا والقيرواني في تونس والأندلسي في الأندلس إلى غير ذلك من المناطق التي اختلف فيها الخط الواحد بين شرقها وغربها تبعا لتلك الخصوصيات. وعلى سبيل الذكر لا الحصر فالخط الكوفي قد تفرع إلى أشكال وأنواع وأنماط وتشكيلات وأساليب .. حسب اختلاف المناطق وحسب الظروف الاقتصادية والسياسية والثقافية التي عاشها العالم الإسلامي وحسب تطور عجلة الزمن. كما أن الخط الأندلسي في شرق الأندلس يختلف عن غربها..

وبالتمعن في الخط المغربي والنظر إلى مكوناته بعين فاحصة، فإنه يختزن قاعدة ثقافية وفنية واجتماعية وأخلاقية لها تأثير واسع على كل المناحي، وهو وعاء للعديد من الموروثات والتقاليد، ووعاء أيضا لما سكبته ويسكبه المفكر والأديب والناقد والعالم والعارف والفنان والخطاط ... من مشاعر وأحاسيس وهواجس وتقلبات نفسية من خلال

بسط العملية الإبداعية عبر هذا الخط الذي تتسم أشكاله وصوره بخصائص وجدانية وروحانية وجمالية وتثبع حروفه بأنوار العلم والمعرفة مما يضفي عليها أنواعا من التألق تكشف عنه الحضارة المغربية العريقة...

وإن التفاف الخط المغربي بالتراث المغربي يكسبه أهمية تاريخية وقد لازم الإنسان المغربي بأعراقه وعاداته وتقاليده وأيضا بإبداعاته وجمالياته وفنيته وكذلك بقيمته الحضارية، حتى أضحي مجد الحرف تعبيراً عن العبقرية المغربية الفذة التي سعت من خلال تطلعاتها إلى العزف على أوتار الجمال والتجويد والتطور اللامحدود، في إطار عوالم هذا الخط اللامتناهية سواء على مستوى العمق الدلالي والبلاغي الذي رافق تطور الخط المغربي وانسجامة مع كل المجالات الأدبية والنقدية، أو على مستوى المضامين الروحية المرتبطة بالقرآن الكريم والقيم الإسلامية الراقية، أو على مستوى الغوص في أطياف الألوان الزاهية التي حلي بها الخط المغربي على مر العصور. فقد استوعب كل التقنيات المغربية الخاصة وانسجم مع خصوصيات الذات المغربية وتفاعل مع كل البنيات والتصاميم وكل التشكيلات الحروفية ومع كل الأنماط الزخرفية المغربية وتنوعها وتفرعاتها وباختلاف عناصرها. ومع الأساليب الجمالية من تذهيب وتعتيق وتحوير وتحديق وتشكيل وتوليف.. وتعد هذه خاصية يتمتع بها هذا الخط، وهي ناتجة أساسا عن سلاسته ومطاوعته لكل الإبداعات التي لها ارتباط وعلاقة بالحرف.

بعد هذا التنظير وبالتفحص بين دفتي كتاب الخط المغربي المبسوط والمجوه انتقل محمد البندوري إلى مجال التطبيق وبسط القواعد وبدأ بالقلم وقطعات القلم المختلفة، ثم تدرج إلى كيفية رسم كل حرف على حدة وصوره المختلفة في حالة الأفراد والاتصال. وختم الكتاب بلوحات من الخط المغربي بكل أنواعه.



محمد مظلوم / خطاط وباحث

لا يمكن ان يزيد الخطاط في الحرف ولا ان ينقص الا بما تقتضيه الحاجة فيعطيه حجمه ومساحته ليخرج في النهاية الشكل والنسق المطلوب حسب الحاسة الجمالية التي يتمتع بها الخطاط وهي ايقاع انسيابي بين ذات المبدع . وتمظهرات بصمات يد على صفحة البياض . وان الكتابة الجميلة تكون شبيهة بالشطح الصوفي ، وشطحات الخط متعلقة بشطحات الوجدان الداخلي للخطاط . ونشير هنا الى لوحة الخطاط محمد اوزجاي وهي لوحة متميزة بخط الثلث وذلك التركيب المتعاكس والمتراكب واللغز حيث يصعب على المتلقي العادي قراءة اللوحة بسهولة ... ولكنها لوحة رائعة اندمج فيها طرفي التعاكس عند حرف الحاء ليشكل اللغز كأنه تأكيد من الخطاط بأنه مهما ضاقت الامور او تيسرت فإن (الحمد لله) في كل الاحوال في يسرها وعسرها .. نلاحظ ان الخطاط قد حافظ على لفظ الجلالة في اعلى اللوحة ؛ لان الكبرياء والعظمة لله في عليانه وامتدت الفات كلمة (الحمد) كأنها اكف مرفوعة حمدا لله .. ولقد توزعت التشكيلات بشكل مريح للعين حول اللوحة مع المحافظة على ضرورة التعاكس . لوحة متميزة في بنائها ومعناها .